



GROUPE HUGO

Equipe de recherche "Littérature et civilisation du XIX^e siècle"

[Retour](#)

Myriam ROMAN

Mots contre mots, corps à corps : [Les Traducteurs] de Victor Hugo

Communication au Groupe Hugo du 23 octobre 1999.

Ce texte est dépourvu de ses notes. Le texte complet peut être téléchargé au format "[pdf](#)".

Dans l'œuvre hugolienne, les années 1863 et 1864 sont marquées par la figure de Shakespeare, dont on célébrait en 1864 le tricentenaire de la naissance. François-Victor avait entrepris une nouvelle traduction du poète élisabéthain, dont les quinze volumes paraîtront de 1859 à 1865. Soucieux à l'origine d'offrir une introduction au travail de son fils, Victor Hugo constitue un dossier "sur" William Shakespeare et "à propos" de William Shakespeare. Il en résultera un essai du même nom, publié en 1864, mais aussi un certain nombre de textes périphériques. Sans s'interdire des appuis dans d'autres passages de Hugo sur le langage, en particulier la préface de *Littérature et philosophie mêlées* (1834), on s'attachera à deux de ces textes : le premier, écrit en mai 1864, constitue une "Préface pour la nouvelle traduction de Shakespeare par François-Victor" et fut publié en réalité dans le dernier tome des *Œuvres complètes de William Shakespeare* en 1865. Le second, inédit du vivant de Hugo, nous intéressera en priorité puisqu'il porte exclusivement sur [Les Traducteurs]. A propos du "style" de Shakespeare, Hugo aborde la question de la traduction. Mais de même que l'essai intitulé *William Shakespeare* congédie la monographie pour rassembler "toutes les questions qui touchent à l'art", [Les Traducteurs] reviennent, "à l'occasion" de Shakespeare et d'Homère, et autour de l'intraduisible, sur la question du langage et de la poésie.

Une première lecture permet de relever des obstacles à la traduction que ne renierait pas un linguiste : Hugo note l'insuffisance du dictionnaire comme nomenclature et dénonce l'utopie qui consisterait à chercher des équivalents mot à mot. La difficulté provient de la logique interne à chaque langue : le "fond même des langues [...] résiste". Dans leur majorité, les exemples sont empruntés au latin, que l'institution scolaire au XIX^e siècle donne comme l'expérience essentielle de traduction dans les deux sens, version et thème. Hugo puise aussi dans l'espagnol qu'il connaît de son enfance en Espagne. Il énumère ainsi une série de défis à la traduction, qui témoigne d'une conscience précise des spécificités de chaque langue, regroupées sous le terme d'"acceptions" : "Le *ser* et l'*estar* de l'espagnol ne peuvent se nuancer en français. *Ser* signifie l'être essentiel, *estar* l'être contingent ; pour les deux acceptions, nous n'avons qu'un seul verbe : *être*." On pourrait développer ces lignes à partir de Saussure et de la nomination comme système : le sens d'un mot est délimité par rapport aux autres mots de sens proche dont dispose la langue. De cette sensibilité hugolienne au fonctionnement interne d'une langue, de ses dons de traducteur, on ne donnera qu'un exemple, à partir d'un vers des *Géorgiques* (III, 284) traduit en alexandrin avec rejet :

Le génie des langues est surtout admirable dans ses délicatesses. Il faut souvent se borner à le sentir et renoncer à l'expliquer.

Ainsi, où le latin répète le verbe, le français répète le sujet. Ainsi Virgile a écrit :

Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus

Pour bien traduire, dites :

Mais cependant le temps, le temps irréparable

S'enfuit.

Ces difficultés internes à la langue se combinent au savoir extérieur que réclame la compréhension d'un texte : connaissance du contexte historique d'énonciation, prise en compte des lectures de l'écrivain. Avant de traduire Shakespeare, François-Victor a dû effectuer des recherches érudites, dont il rend compte dans ses préfaces. Mais

alors, pour traduire un texte, voire une phrase, "toute une bibliothèque est nécessaire". Le traducteur hugolien sera "historien autant que philologue, philosophe autant que grammairien, esprit autant qu'intelligence." La traduction rencontre ses limites en s'infléchissant vers la glose et l'annotation, voire l'interprétation inévitable par exemple dans le cas d'Homère et d'un "texte" que son auteur n'a pas écrit... Hugo anticiperait de la sorte sur les problèmes théoriques de la traduction. Ne serait-ce d'ailleurs qu'à travers la conscience que le langage manifeste l'appartenance à un système socio-politique. Les célèbres métaphores filées de "Réponse à un acte d'accusation" le disaient à leur manière à propos de littérature :

Quand, tâchant de comprendre et de juger, j'ouvris
Les yeux sur la nature et sur l'art, *l'idiome*,
Peuple et noblesse, était l'image du royaume ;
La poésie était la monarchie ; un mot
Était un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud

On notera cependant que dans [Les Traducteurs], Hugo tend à situer l'historicisme du langage dans la langue du traducteur plutôt que dans celle de l'œuvre traduite (dans un passage où il cherche à sauver les "belles infidèles", en leur reconnaissant une vertu d'acclimatation progressive).

Pourtant, le rapport de Hugo à la langue est loin d'être purement linguistique. On ne surprendra personne en rappelant ses déclarations sur le Verbe comme un "être vivant". Or cette métaphysique du mot détermine les formes de sa réflexion linguistique, qui présuppose un imaginaire de la langue, figurée en corps et en décors...

Parler de langage et de traduction pour Hugo, c'est d'abord renvoyer à un mythe biblique et donc à un récit. Le rapport à la langue se trouve narrativisé, associé à l'histoire de Babel et de la diversité des langues conçue comme un châtement. Babel condamne le verbe humain au fragment. Cet éclatement originel, qu'on peut dire historique au sens où il marque l'entrée de l'humanité dans l'histoire, se traduit par des métaphores qui spatialisent le rapport à la langue. Les langues forment autant de continents, de promontoires immergés dans l'océan de l'esprit, qui imposent à l'espace leurs frontières. Hugo imagine la langue comme un paysage ossianesque, avec brumes et brouillard. Là où Mme de Staël oppose le soleil du Sud et les langues claires issues du latin aux brumes du Nord, qu'elle associe à la lune et au "vague", Hugo dans [Les Traducteurs] étend la brume sur la totalité des langues... Les escarpements nordiques définissent la valeur poétique du langage à proportion de ce qu'il contient d'ineffable et donc d'intraduisible. L'imaginaire ossianesque l'emporte jusqu'à faire disparaître un aspect important de la climatologie linguistique de *De l'Allemagne*, la vivacité de la conversation et du mot d'esprit attribuée aux langues du Midi. Chez Hugo, le mot, quel qu'il soit, est une bribe, un "lambeau" arraché à une unité perdue.

Ce paysage linguistique fait jouer de manière complexe la condition originelle et babélique des mots (posséder des "frontières") avec la nécessité, toujours exprimée par des métaphores spatiales, de remettre en cause ces frontières, de les assouplir, de les franchir. Sur ce terrain, poètes et traducteurs se rencontrent. Traduire Shakespeare relève d'une démarche mimétique ; le traducteur, écho ou miroir, répercute le travail du "poète". De même que les grands écrivains "sont les enrichisseurs des langues", les traducteurs "augmentent l'élasticité de la langue", forment "des ponts entre les peuples." On peut comprendre pourquoi Hugo préfère la métaphore au néologisme : pour lui, les langues s'enrichissent moins par invention que par métaphore, c'est-à-dire par le déplacement des frontières sémantiques et des contextes d'emploi d'un terme. Dans la métaphore, ce n'est pas le mot qui est nouveau, mais son surgissement, son "emplacement". Lorsque Hugo écrit dans [Les Traducteurs] : " Les écrivains créent des mots, la foule secrète des locutions", il développe l'idée en ces termes : "Homère et la Halle font assaut de *métaphores*."

Mythe et métaphores font de la langue un espace ; ils travaillent aussi à doter le mot d'un corps. La pensée hugolienne du langage et de l'œuvre d'art se comprend sur le mode de l'analogie. Au commencement de ses théories linguistiques, était la Bible... Dans la Genèse, le monde naît du *Fiat Lux*, c'est-à-dire d'une Parole de Dieu. Le célèbre prologue de l'Évangile selon Saint Jean reprend le début de la Genèse pour marquer l'antériorité de la Parole sur le temps lui-même et identifier le Verbe à la Lumière : "Au commencement était le Verbe et le Verbe était avec Dieu, et le Verbe était Dieu." "Celui-là était la vraie lumière." "Et le Verbe a été fait Chair, et il a habité parmi nous." (trad. Lemaître de Sacy) L'imaginaire linguistique de Hugo se fonde sur ce présupposé analogique : le verbe humain est conçu à l'image du Verbe divin. Il appelle les métaphores de la Lumière, mais surtout, au sens propre, il réitère l'acte d'incarnation. "Le mot [...] est la chair de l'idée". Cette affirmation n'est pas une manière détournée ou intuitive de distinguer dans le signe linguistique un signifiant graphique et sonore (la chair) et un signifié (qui serait l'idée). L'"incarnation" du Verbe n'est pas non plus une simple figure de rhétorique pour glorifier

la puissance de la parole. Elle rejoint un aspect de l'"Absolu littéraire" romantique qui fait de l'œuvre un organisme vivant, un *organon* : les mots ont bien un corps. Le texte des [Traducteurs] est intéressant à ce titre parce que Hugo y parle justement et sous des angles différents, de ce corps des mots...

Que Hugo traite du Verbe plutôt que du langage, on peut en voir un premier indice dans l'intérêt qu'il accorde au mot davantage qu'à la phrase, aux substitutions d'un paradigme à un autre plus qu'aux hiérarchies syntagmatiques. La Marseillaise du langage composée avec "Réponse à un acte d'accusation" opère d'abord une révolution lexicologique. Quant il ne s'agit pas d'un mot, il s'agit d'un "bon mot", c'est-à-dire d'une formule dense et concise. Les questions de langue sont abordées à partir d'unités, la lexie (le mot, le bon mot), la racine ou la lettre. Plus le signifiant est bref, plus son acception sera large, moins il sera circonscrit. Si Hugo condamne la périphrase, "cette restriction mentale", ce n'est pas seulement qu'elle masque la réalité de la chose, c'est qu'elle empêche l'énergétique du langage.

Le mot, en effet, est action : "Écrire c'est faire". "Mets un mot sur un homme, et l'homme frissonnant / Sèche et meurt, pénétré par la force profonde". Ces deux vers des *Contemplations* trouvent une application immédiate dans le principe même du recueil *Châtiments*. Le langage est performatif par nature : "[Les mots] fourmillent, ouvrant dans notre esprit pensif / Des griffes ou des mains, et quelques-uns des ailes". Les griffes, les mains ou les ailes, métonymies de la partie pour le corps et du geste pour le sentiment, mettent en scène le corps signifiant pour évoquer le langage, selon un processus constant chez Hugo.

Les sens se trouvent ainsi indissociablement impliqués dans le langage représenté comme un acte. D'où le caractère forcément "oral" du mot. Les problématiques d'écriture tendent à se confondre avec des problématiques de discours. La "littérature" hugolienne ne serait pas une forme d'écrit, mais d'oral. Écrire, c'est dire : très souvent, Hugo glisse du premier verbe au second. Virgile n'"écrit" pas "*Sunt lacrimae rerum*" (*Énéide*, I, 462), il le "dit", et "*au moment où il le dit, [il] égale et peut-être dépasse Dante*". Lorsqu'il s'agit de présenter la naissance de nouveaux idiomes, l'italien, l'espagnol et le français, à partir de la décomposition du latin, Hugo parle d'une voix retrouvée : "La pensée humaine, pourvue de nouveaux organes, peut maintenant reprendre la parole". Cette oralité originelle de la langue met l'accent sur la part d'émotion (sur le non-verbalisable, l'infra-langage) qui accompagne la parole, émotion double qui s'empare du locuteur et de son interlocuteur. Le mystère du mot est perceptible aux mouvements émotionnels qu'il éveille : "La main du songeur vibre et tremble en l'écrivant". Nous sommes donc dans une pensée qui aborde le langage sous l'angle de l'expression plutôt que de la représentation. Le mot n'est pas cet outil de convention que décrit Hermogène dans le *Cratyle* ; il ne représente pas une chose ou un concept, il cherche à l'exprimer, à faire apparaître quelque chose de son essence. Parler, c'est dire du sens, proférer un fragment de la parole divine. Rien qui, "bien questionné par l'âme, ne se nomme". Écrire et parler sont synonymes.

Rien d'étonnant dès lors que le mot soit un "être vivant" à part entière, pris dans un devenir. Hugo répète à loisir que les langues sont toujours en mouvement et ne se fixent pas. Ce refus du normatif peut séduire comme une idée moderne, puisqu'elle relativise l'idée de "bon usage". Pourtant, elle ne se comprend pleinement que dans une perspective romantique qui croit, au sens propre, en une vie autonome du langage. Les réflexions de Hugo sur la langue mêlent très souvent le vocabulaire abstrait de l'idéalisme philosophique (idée, pensée, âme) aux sciences organiques, sciences naturelles et médicales. Les idiomes peuvent être "lichen, parasite, ténia, maladie"... Comme l'homme est une âme dans une enveloppe de chair, le mot est une idée dans un corps. Venir à l'expression, c'est naître, connaître une incarnation analogue à celle racontée dans la Genèse : "L'idée, abstraction dans le poète, est éblouissement et réalité dans le poème." Ou surtout, un peu plus loin : "La production, c'est l'entrée de la matière dans l'idée, lui donnant corps, la rendant palpable et visible, la dotant de la forme, du son et de la couleur, lui fabriquant une bouche pour parler et des ailes pour s'envoler".

À côté des métaphores organiques, deux autres métaphores filées surgissent, qui sollicitent la vue et le goût, plus exactement la couleur et la saveur. Le vocabulaire pictural fait du langage romantique, — Hugo parle de la langue "poétique" du XIX^e siècle —, une "image". Non content d'attirer l'œil, le mot, surtout dans les écrits des années 1860, appelle un réseau de métaphores alimentaires. Hugo se plaît à jouer de la syllepse de sens sur la notion de "goût". Contre l'acception courante et figurée du "goût" détaché des sens et associé à la beauté, contre les valeurs socialisées d'un "bon goût" devenu savoir-vivre, il propose de revenir au sens premier du mot : avoir du goût, dégager des saveurs pimentées... Dès 1834, l'idiome se voit doté de "propriétés savoureuses et colorantes". Dans [Les Traducteurs], Hugo affirme plus nettement encore : "Le goût est un estomac", le bon goût une "inappétence".

Si le mot est perçu comme un être vivant, la traduction est un corps à corps, évoquée comme une lutte épique. La langue fait "obstacle". Traduire, c'est "lutter contre", même si le combat se livre pour le bien de l'adversaire. La

traduction est perçue en termes d'invasion ou d'annexion. Sachant cependant que "la lutte est presque toujours disproportionnée entre le traducteur et l'écrivain traduit. C'est un corps à corps entre deux statures inégales", où le talent affronte le génie. Il est clair d'ailleurs que le langage appelle très souvent chez Hugo les métaphores guerrières ; il suffit de penser à "Réponse à un acte d'accusation" ou aux *Châtiments*.

Les problèmes de traduction soulevés par Hugo portent pour l'essentiel sur des expressions qui mettent en jeu le corps dans tous ses états. Non pas le corps pour lui-même, mais dans des métaphores qui parlent de l'âme avec le corps. Parmi elles, une première catégorie d'expressions consiste en manifestations violentes ou scatologiques qui définissent une obscénité poétique. Cette obscénité concerne très souvent le latin ou l'Antiquité, rejoignant par là un jeu de potache. L'obscénité fonctionne évidemment comme la contestation la plus immédiate du latin de l'Institution : "Comment, traduisant Plaute, par exemple, vous tirerez-vous du *Potavi, atque accubui scortum* ? Comment, traduisant Horace, vous tirerez-vous du *Tum, quantum displosa potest vesica, pepedi* ?". Mais le latin n'est pas seul en cause. Les deux expressions shakespeariennes que Hugo relève comme intraduisibles métaphorisent une valeur morale dans un corps sexualisé. Hugo commente le verbe dans l'exclamation de lady Macbeth au début de la pièce : "*Come, you spirits / That tend on mortal thoughts, unsex me here, / And fill me from the crown to the toe top-full / Of direst cruelty*". "Unsex, toute lady Macbeth est dans ce mot" ; "Rappelez-vous le *unsex*, cette lugubre déclaration de neutralité d'un monstre entre le bien et le mal, cet écriteau posé sur une conscience eunuque." La meilleure traduction se trouvera sans doute dans *Les Travailleurs de la mer*, même si l'expression n'est pas donnée comme telle et intervient pour définir l'hypocrite, comme "épouvantable hermaphrodite du mal". La seconde expression, tirée de *Coriolan*, "*buttock of the night*", fait "entrev[oir] les parties honteuses de l'ombre" ; "la nuit, cynique, montre autre chose que sa face". Cette obscénité poétique est donnée comme une présence de l'âme dans ce qu'il y a de plus bas ; par-delà la traduction, elle met en cause la hiérarchie classique des styles et la bienséance. Car on peut traduire du français au français, à l'instar de M. de Rougemont, (mauvais) "traducteur" du mot de Cambronne en "*La garde meurt et ne se rend pas*". Dans *William Shakespeare*, le style des génies est défini non seulement comme un corps, mais un corps qui se manifeste en excès et se tient mal. Ce corps malséant possède une valeur polémique ; il redéfinit l'art en dégageant la beauté d'une pureté désincarnée.

Il existe une autre catégorie d'expressions intraduisibles, celles qui mettent en cause des manifestations émotives, en dehors de l'articulé et au plus près du cri. On sait que Hugo reviendra souvent avec émotion sur le *Sunt lacrimae rerum* de Virgile. Est "irréductible à la traduction", ce qu'il nomme la "sublimité concrète" et qu'il retrouve là encore dans l'anglais de Shakespeare : "*We have kissed away kingdoms and provinces*" (*Antoine et Cléopâtre*, sc. XX). La traduction impossible est alors remplacée par une paraphrase lyrique. Le mot est évoqué de manière métonymique par le sentiment qu'il exprime (c'est-à-dire qu'il évoque et transmet : l'expression romantique relie un émetteur et un récepteur) : "C'est que de ce troupeau de signes et de sons / Qu'écrivant ou parlant, devant nous nous chassons, / Naissent les cris, les chants, les soupirs, les harangues". Le *Sunt lacrimae rerum* est un "profond soupir", comme "Tel mot est un sourire, et tel autre un regard." La phrase hugolienne offre souvent une gradation qui métamorphose la "ligne" écrite en "soupir", le "soupir" en "cri". Le mot s'identifie à la gamme des émotions sensibles et, par superposition paradigmatique, trouve des équivalents dans les choses mêmes : "Tel mot est une larme, tel mot est une fleur, tel mot est un éclair, tel mot est une ordure." Nous sommes très loin de "l'absence de tout bouquet"... "Et la larme brûle, et la fleur songe, et l'éclair rit, et l'ordure illumine." Les choses d'ailleurs ne sont pas refermées sur leur qualité intrinsèque : l'eau produit le feu, le végétal est doué de pensée, l'éclair et l'ordure échangent leurs qualités dans le chiasme final (si l'on admet que l'éclair illumine et que l'ordure rit). Le mot *est* la chose comme il *est* l'action mais une chose ou une action infinie, réversible, ce qu'exprimeront les chiasmes et les oxymores. Le verbe "être" possède chez Hugo la valeur d'existence et d'essence de la "Métaphore vive" étudiée par Paul Ricœur, pour qui la métaphore renouvelle l'expérience du monde par les rencontres qu'elle opère.

Les idiomes étrangers qui attirent l'attention de Hugo ont tous à voir avec le sauvage et l'archaïsme. Dans l'Antiquité, il s'intéresse à la "vieille poésie grecque", Eschyle, Homère, Aristophane, comme il relève du bas-latin dans Lucrèce. L'étrangeté de la langue fonctionne moins chez lui de nation à nation (le latin n'est d'ailleurs pas à proprement parler une langue "étrangère", au contraire de l'anglais que Hugo ne parlait pas), qu'au sein d'une même nation, dans des clivages sociaux (Hugo s'est intéressé à l'argot), dans des formes dialectales (l'anglo-normand par exemple). Plutôt qu'étranger, le mot sera étrange, et cette étrangeté est évoquée en termes de brutalité. Hugo retourne en qualité le reproche de Voltaire qui voyait en Shakespeare "le sauvage ivre". L'ivresse et la sauvagerie sont les garantes d'un ressourcement poétique du langage. Dès 1834, Hugo faisait l'éloge du XVI^e siècle, de la langue de Mathurin Régnier et de Pierre Mathieu, dont il présentait Molière, La Fontaine, Saint-Simon comme les héritiers. Le renouveau de la langue implique un retour. L'archaïsme et le populaire font la poésie. L'idée se trouve déjà chez Paul-Louis Courier dans la préface du traducteur d'Hérodote : la langue poétique, archaïque, est tirée du peuple, même si elle n'est pas la langue du peuple. Contre l'imitation de la cour et le beau langage, le modèle de

Courier est La Fontaine, qui est aussi l'une des références de Hugo. La cour et la rhétorique suivent le principe de l'imitation ; le peuple crée. S'agissant d'archaïsme et de vitalité de la langue assimilée à une certaine verdeur, on peut penser aussi aux pastiches rabelaisiens des contes drolatiques. D'une certaine manière, vivifier la langue par l'archaïsme et la brutalité permet de nier son étrangeté radicale pour inviter à regarder autrement ce qui était déjà là. En un mot, redécouvrir ce que l'habitude et les convenances sociales ont opacifié.

Là se trouve sans doute la clé de la conception du langage chez Hugo : la "vie" des mots se marque à proportion de leur transparence, laquelle n'a rien à voir avec la clarté analytique de la langue des classiques et des philosophes. La "transparence" désigne la possibilité, dans un signifiant donné, de laisser transparaître des mots et des choses. "Composite" par essence, le mot contient un monde. En 1834, la langue idéale selon Hugo, au début du XVIII^e siècle, l'est par sa transparence :

C'était une langue forte et savoureuse, tout à la fois claire et colorée, pleine d'esprit, excellente au goût, ayant bien la senteur de ses origines, très-française, et pourtant laissant voir distinctement sous chaque mot sa racine hellénique, romaine ou castillane ; une langue calme et transparente, au fond de laquelle on distinguait nettement toutes ces magnifiques étymologies grecques, latines ou espagnoles, comme les perles et les coraux sous l'eau d'une mer limpide.

Si les années d'exil ont remplacé la mer limpide par les tempêtes de l'océan, il n'empêche que la vitalité du mot suppose qu'il laisse apercevoir les couches de sédimentation qui le composent. Le goût des étymologies fantaisistes, des expressions antiphrastiques (la synonymie des contraires), des anagrammes ("Dans *deuil*, il y a *Dieu*") ou encore des motivations graphiques (le Y par exemple) est en fait toujours une manière de lire un mot à travers un autre. La richesse d'une langue est faite de ses "sous-entendus". Sa mort arrive alors par "opacité" : "La mort des langues commence par un épaississement de l'idiome qui lui ôte sa transparence." L'étymologie ne se voit plus, les analogies disparaissent. L'"agonie" survient avec la mort des voyelles, puisque chez Hugo, comme chez Rousseau et chez Mme de Staël, les voyelles sont la vie, la chair, tandis que les consonnes ne forment que le squelette du verbe.

Ce corps des mots offre ainsi une rêverie sur le déjà-là poétique, sur l'alchimie du langage comme transparence. Ce Verbe, sujet aux anamorphoses, refuse de clore l'art sur lui-même, en séparant deux régimes de la langue. On l'aura noté : dans les textes étudiés, Hugo ne marque pas de différence entre la langue et la littérature. Plus encore, il ne distingue pas ce qui relève du style et ce qui relève de la langue. Certes, la résistance d'une œuvre à la traduction témoigne de la consubstantialité de la forme et du fond dans le "style" de l'écrivain. Elle manifeste bien quelque chose de ce qu'un moderne appellerait la "littéarité", ou suivant la terminologie commode de Jakobson, la fonction poétique du langage. Dès 1834, Hugo écrivait : "La forme est chose beaucoup plus absolue qu'on ne pense." D'une certaine manière, Hugo associe l'art à un effet d'étrangeté. Mais, et c'est là sa spécificité, la littérature est refusée si par littérature, il faut entendre un usage spécifique et séparé du langage. Les "idiosyncrasies" dans les écrivains ne font que compliquer les "idiotismes" des langues. Du style à la langue, la différence est de degré, non d'essence. La même image, celle du "promontoire dans l'infini", évoque le "génie" aussi bien que l'"idiome".

Employé par Hugo, le terme de "littérature" est souvent négatif et s'oppose à ce qu'il appelle de préférence "poésie" : en 1834, Hugo réclame une "langue poétique" pour le XIX^e siècle, contre une épuration datée de la seconde moitié du XVIII^e siècle et de Racine, et présentée comme "beaucoup plus littéraire et beaucoup moins populaire". "L'art qui, depuis cent ans, n'était plus en France qu'une littérature, est redevenu une poésie." Même en tenant compte des évolutions lexicologiques du terme et de son sens au début du siècle (le savoir, la "connaissance des belles-lettres"), on ne peut conclure que Hugo nomme poésie ce que nous appelons littérature. "Quelques peuples seulement ont une littérature, tous ont une poésie." La littérature exprime une société ; la poésie, plus large, exprime l'humanité. Le refus de la littérature est un refus du normatif et de l'institution des lettres au profit de "l'accent", un refus d'opposer la littéarité et la vie. D'où le recours à ces deux éléments universels et en même temps si communs, que sont le corps et le populaire.

C'est qu'en réalité, la question du langage implique moins la littérature que l'intelligibilité du monde. "Il y a un *quid divinum* dans le mystère de la formation des langues. Souvent, la configuration du mot, la forme et le choix des lettres révèlent pour ainsi dire le soin d'arrangement d'une intelligence préexistante et contient un sens profond visible pour les seuls rêveurs." Hugo emploie de manière très large les notions de langage, d'œuvre et de traduction, en les appliquant à la nature : le langage se retrouve dans les choses mêmes comme manifestation de l'Idée. La nature est écrite ; il faut "lire" le "poème éternel" qu'est la terre. Les poèmes des *Contemplations* évoquent à maintes reprises cet univers hiéroglyphique qui oppose à l'intelligibilité galiléenne d'une nature écrite en formules mathématiques, une nature déjà exprimée en figures de style. Hugo répète à loisir que l'antithèse comme la

métaphore sont dans la nature. L'intelligibilité poétique de l'univers offre ce même glissement significatif du concept à l'émotion, du livre au chant que nous observions pour le mot :

Il est sain de toujours feuilleter la nature
Car c'est la grande lettre et la grande écriture ;
Car la terre, cantique où nous nous abîmons,
A pour versets les bois et pour strophes les monts !

La conséquence de cette écriture universelle sera qu'à considérer le monde comme un texte divin mystérieux, transparent, mais non pas clair, alors toute parole humaine, poésie confondue, n'est à sa façon que traduction :

[...] c'est ainsi qu'en marchant je traduis
La lumière en idée, en syllabes les bruits

La création du génie est une traduction du Tout, dont les mots "traduisent et trahissent extérieurement cette profondeur".

Tout est traduction, au sens où le langage lui-même, comme un morceau du Tout, ne serait qu'une approximation. L'esprit est plus large que les frontières découpées par les mots. Le travail des langues et des poètes consiste à "faire tenir de plus en plus l'esprit humain dans la parole humaine." Ce défaut originel des langues ne débouche pas sur le vide mais sur le plein, le trop-plein. Nous ne sommes pas encore dans une pensée où la littérature se définit à proportion de ce qu'elle exclut et donc par une absence, où la nécessité de la forme-sens littérature implique l'effacement d'un référent accusé de contingence. La poésie de Hugo est toujours déjà là ; sa métaphysique de l'écriture n'est pas une ontologie négative. On fait beaucoup plus que d'écrire, on exprime. Le langage ne prive l'homme ni de sa parole ni de son être-au-monde. "La musique savante [ne] manque [pas] à notre désir..."

Myriam Roman